

# Una relectura (altra) de *La ferida lluminosa* (1954), de Josep M. de Sagarra

NÚRIA SANTAMARIA ROIG *Universitat Autònoma de Barcelona*

RESUM: L'article proposa una ampliació a les lectures de *La ferida lluminosa* de Josep M. de Sagarra, tenint en compte els elements shakespirians de la peça.

PARAULES CLAU: Josep M. de Sagarra, *La ferida lluminosa*, teatre catòlic, William Shakespeare.

ABSTRACT: The article adds to the existing readings of Sagarra's plays by pointing out its Shakespearean aspects.

KEYWORDS: Josep M. de Sagarra, *La ferida lluminosa*, Catholic theatre, William Shakespeare.

## 1.

El teatre català de la segona meitat de la dècada dels anys cinquanta i principi dels anys seixanta del segle passat és encara un terreny poc apamat. Tot i la falta de monografies sobre dramaturgs i infraestructures de producció, i l'absència d'un tou de síntesis fiables que ens facilitin un balanç complet de tot el territori, disposem d'aproximacions parcials de prou gruix com per admetre la singularitat de l'èxit comercial de *La ferida lluminosa* (1954), de Josep M. de Sagarra en aquell període. El dramaturg mateix el posava en relleu en un dels pròlegs de les seves *Obres Completes*<sup>1</sup> evocant la llarga permanència del drama en les cartelleres del Romea,<sup>2</sup> i el

1. J. M. DE SAGARRA, «Pròleg», *Obres Completes. Teatre*, vol. II, Barcelona: Selecta, 1981, p. 24-25.

2. *La ferida lluminosa* es va estrenar el 18 de novembre de 1954 al teatre Romea de Barcelona, a càrrec de la Companyia Titular Catalana. El repartiment per a l'avinentsa estava constituït per Ramón Duran, Maria Vila, Teresa Cunillé, Carme Contreras, Josep Castillo Escalona, Carles Lloret, Domènec Vilarrasa i Pere Gimier. La direcció va quedar a mans d'Esteve Polls i l'escenografia de Josep Bartolí i Amadeu Asensi.

succés de la gira d'estiu per comarques. Les xifres d'espectadors es poden engrair molt si tenim en compte el fet que *La herida luminosa* va fer amb l'estrena de la segona versió castellana al teatre Lara de Madrid i la seva ulterior difusió a la resta d'Espanya, a través d'una segona companyia provinent del Lara, creada per passejar-la per «províncies».<sup>3</sup> Podem sumar-hi, a més, la celebritat pervinguda a través de l'exportació a l'Amèrica Llatina,<sup>4</sup> les múltiples escenificacions d'elencs amateurs, les versions radiofòniques i la rúbrica d'una adaptació cinematogràfica hispanomexicana, dirigida per Tulio Demicheli el 1956.<sup>5</sup>

L'acollida popular és atribuïble a un grapat de raons que caldria examinar amb deteniment algun altre dia, perquè encara que hi intervinguessin factors d'ordre endogen (la reputació de l'autor, el prestigi dels intèrprets, l'aire superficialment modern de les posades en escena, la fidelitat de la clientela dels teatres...), també s'hauria de calibrar quin pes hi devien tenir circumstàncies de tota una altra mena, com ara, la captació d'un públic inusual i fins obertament remís al consum d'espectacles (escoles de capellans, agrupacions catòliques, etc.) a través de l'esquer del tema religiós;<sup>6</sup> o bé el suport que sembla que devia tenir des de cercles oficials o afins al règim franquista, resseguible a partir d'indicis com són la benevolència en els permisos de censura, la concessió del Premio Nacional de Teatro, o el padrinatge –definitiu– de José M. Pemán, autor de la versió castellana, que un cop abaixat el teló de l'estrena madrilenya explicava a l'auditori que «si en un tiempo la raya de

3. D'acord amb el que l'autor explica en el mencionat pròleg, ell ja tenia escrita la versió castellana abans de la posada en escena de Barcelona. Inicialment s'havia de produir al teatre Alcázar de Madrid, però el projecte va fracassar. Després, es va formar una companyia per rodar-la per Espanya, i sembla que hi va haver una primera estrena a Saragossa, però Sagarra va rescindir-ne el contracte per diferències amb l'empresa. Quan la peça va arribar a mans de Conrado Blanco i Rafael Rivelles, aquests van demanar que el text passés pel sedàs de José M. Pemán i fou la seva versió la que es va estrenar al teatre Lara de Madrid, el 20 de desembre de 1955, sota la batuta de Conrado Blanco, amb els decorats d'Agustín Redondela i amb el repartiment següent: Rafael Rivelles, Asunción Sancho, Amparo Martí, Lolita Crespo, Francisco Pierrá, José M. Roderó y Luis de Sola. Podeu llegir la traducció de Pemán dins *Teatro Español 1955-1956*, pròleg, notes i apèndix de F. C. SAINZ DE ROBLES, Madrid: Aguilar, 1957, p. 79-117. La comèdia en castellà també va recalar al teatre Romea de Barcelona, el 5 d'octubre de 1956, amb una companyia diferent: Gabriel Llopart, Esperanza Grasses, Àngel Terrón, Joaquín Martín y Ángeles Puchol (A. MARTÍNEZ TOMÁS, «Romea. Reposición de *La herida luminosa*, de José María de Sagarra, en versió castellana», *La Vanguardia Española*, 6-X-1956, p. 22).

4. *La Vanguardia Española* va donar notícia de l'estrena a Buenos Aires per part de la companyia d'Irene López Heredia i d'un projecte d'escenificació a Nova York que havia de representar la companyia dirigida per Àngel F. Vélez. Sagarra afegeix a la col·lecció una estrena a Mèxic, l'emissió de la versió anglesa, traduïda per Walter Starkie, a través de la BBC i la promesa de futures representacions a Portugal (cf. O. de MONTSANT, «Vida Teatral», *La Vanguardia Española*, 25-IV-1956, p. 23; CIFRA, «*La Herida Luminosa* será representada en Nueva York», *La Vanguardia Española*, 30-XII-1966, p. 42 i SAGARRA, «Pròleg», p. 25).

5. En el guió hi van intervenir Sagarra, Demicheli i Julio Coll. El film es va projectar en una sessió de gala benèfica al cine Alexandra de Barcelona (H. SÁENZ DE GUERRERO, «Proyección en sesión de gala de *La herida luminosa*, de José María de Sagarra», *La Vanguardia Española*, 6-I-1957, p. 21).

6. X. FÀBREGAS, «El teatre edificat dels anys 50. El melodrama religiós pre-conciliar», *Serra d'Or*, núm. 199, abril 1976, p. 95-98.

Catalunya pudo ser una herida sangrante, hoy se alegraba al comprobar, con tal feliz colaboración, que era una herida luminosa».<sup>7</sup>

Una de les variables que poc o molt devia ajudar a atraure espectadors és la de la crítica, que, amb discretíssimes i matisades excepcions, es va desfer en elogis. La bona majoria de les ressenyes de l'estrena presentava el text com una aposta de risc, com una creació que descobria facetes amagades d'un dramaturg que havia tingut la gosadia de deixar enrere els trumfos segurs del vers, la recreació estilitzada del pas-sat i l'ídl·lic dibuix de la ruralia catalana, per atansar-se a una intriga contemporà-nia, plena de trasbalsos i sotrac de consciència sense derivar «hacia lo meramente melodramático».<sup>8</sup>

La temperància melodramàtica i la intrepidesa artística van ser dos dels argu-ments que argüiren amb més freqüència els comentaristes que, de manera més o menys explícita, volien trobar en l'obra de Sagarra una pauta per al ressorgiment del teatre català,<sup>9</sup> i una alternativa o una contestació a les terboleses del teatre catò-lic forà, a *The Living Room* (1953) de Graham Greene molt especialment, però també als incomodants drames de Georges Bernanos, Paul Claudel o T. S. Eliot.<sup>10</sup> El cert és, però, –vet aquí una de les qüestions més interessants per a la història de la recepció de *La ferida lluminosa*–, que el capgirament d'aquests mateixos argu-ments fou, en bona mesura, el que va socavar el crèdit i la cotització de la peça sagarriana: des de la perspicax anàlisi que en va fer Lorenzo Gomis, el desembre de 1954,<sup>11</sup> paral·lela a les representacions barcelonines, fins als comentaris de Josep Miquel Sobrer el 2011.<sup>12</sup> És clar que en totes aquestes valoracions també hi conver-gien elements de distint ordre que feien la torna en el veredict e stètic: en el cas de Gomis o de Jordi Carbonell, la distància de les seves conviccions cristianes amb el

7. A. MARQUERÍE, «En Lara se estrenó *La herida luminosa* de Sagarra, en versión de Pemán», *ABC*, 21-XII-1955, p. 64.

8. M. L. MORALES, «Inauguración de la temporada con el estreno de *La ferida lluminosa*, de José M. de Sagarra, por la Compañía Titular Catalana», *Diario de Barcelona*, 19-XI-1954, p. 28.

9. J. BANÚS SANS, «El camino para que resurja el teatro catalán», *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 40, 1955, p. 110; MAXIMO CRÍTICO, «*La ferida lluminosa*, pieza teatral de méritos, fué acogida con emotivos y fervidos aplausos en el Teatro Romea, donde se representó por primera vez», *Momento*, núm. 193, novembre 1954, p. 2-3.

10. Sobre la recepció de teatre catòlic estranger a Espanya, vegeu J. LONDON, «Religious and Didactic Theatre», *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre, 1939-1963*, Leeds: W. S. Maney & Son, 1997, p. 61-86. Sobre *La ferida lluminosa* com a contramodel de les heterodòxies estrangeres, vegeu E. GALLÉN, «El cas de Josep Maria de Sagarra», *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona: Institut del Teatre-Edicions 62, 1985, p. 147-152.

11. L. GOMIS, «Teatro que gusta y teatro que asusta», *El Ciervo*, núm. 30, desembre 1954, p. 6. Connotacions similars va tenir el lacònic comentari d'A. ZUÑIGA, «Otro año de teatro», *La Vanguardia Española*, 1-I-1955, p. 6.

12. J.M. SOBRER, «*La ferida lluminosa*», *La poesia dramàtica de Josep Maria de Sagarra. Les Veus de la Terra*, Cabrera de Mar: Galerada, 2011, p. 134-137.

catolicisme oficialista;<sup>13</sup> Joaquim Molas i alguns dels crítics i estudiosos de les generacions següents (Xavier Fàbregas, Joan-Anton Benach)<sup>14</sup> partien de l'oposició a uns continguts i unes formes identificades amb un sistema teatral retrògrad, dòcil i aquiescent amb el franquisme, que, a més a més, entorpia l'anhelada renovació de l'escena nacional; i els comentaris de darrera hora, si bé han començat a llimar les arestes de certs prejudicis, no han arribat a desèixer-se'n de la càrrega.<sup>15</sup>

Les ratlles que segueixen no pretenen discutir o desabonar les lectures que ja s'han fet de *La ferida lluminosa*, a desgrat de les apreciacions paradoxals que se'n poden derivar, més aviat en treuen partit de totes i se centren en la contradicció com a element estructural de la peça de Sagarra, en el xoc d'unes lògiques dramaturgiques que no acaben de trobar els emulsionants que les lliguin. El pols entre components es podria tenir com a símptoma d'una disjuntiva –entre l'ambició estètica de gran volada i l'habilitat, tan agraïda, de tocar la fibra sensible– que sempre es va mantenir latent, a pesar de la vehement defensa sagarriana de la popularitat com a condició irrecusable de la qualitat.<sup>16</sup>

## 2.

*La ferida lluminosa* és una obra mestissa, tal vegada per això el dramaturg, en contra del que solia, no va adscriure-la de forma expressa a cap dels gèneres o les modalitats dramàtiques convencionals. Així i tot, sembla difícil rebatre l'opinió dels qui la col·loquen en el calaix del melodrama, bo i admetent que algun cop aquesta endreça ha tingut el propòsit de denigrar més que no pas de descriure. Formen part de l'aritmètica melodramàtica la coloració emotiva de la trama, l'efectisme de les situacions i el dibuix d'uns personatges ideats per produir reaccions anímiques monocords, per això Isabel, la respectable muller del Dr. Molins, se'ns fa antipàtica

13. GOMIS, «Teatro que gusta y teatro que asusta», p. 6; J. CARBONELL, «Epíleg» dins J. M. DE SAGARRA. *Obres Completes. Teatre*, vol. II, Barcelona: Selecta, 1981, p. 1259-1260.

14. J. MOLAS, «El cas Sagarra», *La literatura catalana de postguerra*, Barcelona: Dalmau, 1966, p. 39-40; «El teatre de Josep M. de Sagarra», *Serra d'Or*, núm. 2, febrer 1967, p. 76-76; FÀBREGAS, «El teatre edificat dels anys 50. El melodrama religiós pre-conciliar», p. 95-98.; A. BADIA, «Josep M. de Sagarra, home de teatre», *Serra d'Or*, núm. 258, març 1981, p. 19-23; J. COCA, «Josep Maria de Sagarra», *Qüestions de teatre*, Barcelona: Institut del Teatre-Edicions 62, 1985, p. 122-13; J.A. BENACH, *Sagarra i el personatge verbal. Obertura del curs acadèmic 2011-2012*, Barcelona: Institut del Teatre, 2011, p. 8-10.

15. F.J. CORBELLÀ, «Josep M. de Sagarra. Un dramaturg entre l'europeisme i el franquisme (1940-1961)», *Revista de Catalunya*, núm. 137, febrer 1999, p. 109-113 i M. M. GIBERT, «Introducció al teatre de Josep Maria de Sagarra», dins J.M. SAGARRA, *Teatre. 1. Obra Completa*, vol. 15, València: Tres i Quatre, 2006, p. XLVIII.

16. Tot i la llunyania cronològica, un dels millors resums de la seva poètica és: J.M. de SAGARRA, «Teatre, poesia i realitat», *La Mà Trencada*, núm. 2, 20-XI-1924, p. 24-28.

des del principi, i la seva antipatia facilita l'adhesió a un dels missatges finals de l'obra: l'avertiment sobre la intolerància dels virtuosos. El principi és especialment car a Sagarra,<sup>17</sup> per bé que la maniobra no és privativament melodramàtica i no és difícil de trobar en obres que, plantejant un dilema moral de la mena que sigui, vindiquen la tolerància o la indulgència com una via per evitar les confrontacions o per donar-li una solució plausible. Dins del sac dels exemples per a l'ocasió, hi podem encabir des de la *Lady Windermere's Fan* (1892) d'Oscar Wilde fins a *The Crucible* (1953) d'Arthur Miller, passant per *The Living Room* de Greene.

El formó melodramàtic resulta prou lògic, atès que es tracta de persuadir-nos d'una visió sobre el món, sobre el sentit del dolor i les misèries, i sobre la naturalesa de la fe, que no tenen demostració racional, perquè obeeixen als inescrutables designis de la divinitat.<sup>18</sup> Des d'aquest punt de vista, doncs, és força congruent que es doni predomini a un gènere que assumeix i naturalitza dins les pròpies convencions els atzars més improbables, les caramboles més insòlites: la malaltia precisament cardíaca del fill, el delit del doctor per la dona que és precisament la neboda d'Isabel, l'accident automobilístic –preludi i condició perquè la desgràcia de darrera hora produeixi els efectes que ha de tenir–, etcètera. Un cop s'han esdevingut les desgràcies, la trama es clou sense deixar fenedures per a l'ambigüitat, tot s'ha produït amb l'anuença d'un Déu que aconsegueix així que l'ovella esgarriada torni a la cleda i que el lligam entre els cònjuges recobri el sentit sacramental, que semblava malmès. La caracterització funcional dels personatges inclina el nostre judici: l'eixuta severitat d'Isabel ens permet explicar l'esgarriament del Dr. Molins, i el sublim sacrifici del fill ens mostra la força de l'autèntic amor que, malgrat tot, s'erigeix victoriós. La llum s'ha imposat sobre les tenebres, el naixement del dia (l'instant de la immolació de l'innocent i de l'epifania dels pecadors) és el revers de la nit (el moment en què es prova de consumir l'assassinat d'Isabel i que mor Adela), i a aquesta antinòmia simbòlica, elemental, se n'hi empelten d'altres que reforcen l'esquema maniqueu: matrimoni-adulteri, amor-desig, ciència-religió, fe-raó, secret-escàndol, cor-fetge, blanc (bata de metge)-negre (sotanes), covardia-valor i un etcètera que sembla irònicament (?) reblat pel nom de les dues criades de la casa: Dionísia i Escolàstica.<sup>19</sup>

17. Maurici Serrahima opinava que el «tema» del dramaturg era «la pietat davant de la sensibilitat humana ferida, davant del dolor dels éssers humans», M. SERRAHIMA, *Dotze mestres*, Barcelona: Destino, 1972, p. 346.

18. «Y por último, algo inusitado, que se desprende como una sutilísima argumentación del drama en general. La dialéctica inútil para llevar a la fe. Uno de los personajes, un jesuita, será el primero en nombrar la palabra “choque”. Sabe ya de antemano cuán difícil es convencer con palabras», J. COLL, «La ferida lluminosa, de Sagarra», *Destino*, núm. 903, 27-XI-1954, p. 39.

19. Dins la trama, els personatges tenen un rendiment migrat. Tan migrat que l'Escolàstica mai no la veiem, només és mencionada en un moment del quadre segon (p. 847), i Dionísia treu el cap un parell de vegades per anunciar breument la visita del pare Molins i el pare Aguilar, primer, (p. 840-841) i l'arriba-

Com en tot melodrama, les forces en pugna són inflades, les col·lisions subratllades, extremades, i com en tot melodrama, el final només pot tenir un signe: el del triomf o la derrota de l'heroi. Però com que es tracta d'una obra decididament catequètica, aquí l'únic guanyador, inapel·lable, és Déu. Gomis es dolia d'aquest tipus de resolucions expeditives, perquè s'allunyaven, segons ell, del que havia de ser el teatre religiós –reflexiu, inquisitiu, inquietant–, i s'escudaven en la recepta apologètica. En lloc de centrar-se en «la acción de Dios en las almas de los hombres y la lucha de los hombres, en lo íntimo de sí mismos, con Dios» es proposaven «defender el “punto de vista” ortodoxo y de hacer que prevalezca en la representación de las luchas humanas».<sup>20</sup> L'únic guanyador és Déu, sí, i les dissorts humanes són esmorteïdes per la sobtada comprensió de la seva omnipotència. Com en *La murella* (1954) de Joaquín Calvo-Sotelo, l'altre èxit del teatre catòlic hispànic del moment, la divinitat bescanvia favors i mercès per homenatges i sacrificis obedients, el nus més visible entre Déu i els homes és un contracte.

Entendre la peça de Sagarra com un melodrama no sols és adequat, sinó que per a segons quins ulls contemporanis és un dels salconduïts més segurs per a la seva vigència.<sup>21</sup> No obstant això, una dissecció en termes exclusivament melodramàtics també ens permet veure les escletxes del giny. En el seu moment, Fàbregas va advertir que posar una «maquinària tan ben disposada» al servei de l'alliçament pietós acabava esdevenint una nosa que descobria «les embastes de la costura».<sup>22</sup> Certament, el fet que la significació ortodoxa dels esdeveniments ens sigui didàcti-

da del pare Aguilar i el pare Mora, al final (p. 861). Com a peons del drama, es diria que només fan servei a la versemblança a l'hora d'introduir personatges que vénen del carrer i en la caracterització ambiental d'una casa prou rica com per tenir dues minyones. És inevitable, però, fer atenció a uns noms que no poden ser casuals, i que enriqueixen la lectura. Allò més obvi és l'oposició que suggereixen les etimologies –Dionísia, provinent del grec (consagrada al déu Dionís, el déu de la vinya, el vi, la festa i el teatre) i Escolàstica, provinent del llatí (aquella que és sàvia i ensenya)– i el món de referències que evoken, el contrast entre el desenfrenament sensual i les reminiscències de l'escolasticisme medieval, que busca la unió de la fe i la ciència prescindint dels procediments empírics. Hi ha una altra connexió insinuable: Dionís és Dennis en anglès, que coincideix amb el cognom del psicòleg de *The Living Room*.

20. GOMIS, «Teatro que gusta y teatro que asusta», p. 6. Com ja s'ha indicat, per a una part de la crítica, «la claridad espiritual en la que Sagarra se ha entregado sin miedo y sin tacha» (ABE, «La semana del estreno por noche», *Hoja del Lunes*, 22-XI-1954, p. 14) no era pas un demèrit. Els admiradors més abrandats la recomanaven justament per les virtuts catequístiques –«Sólo les diré que alcanza el valor de unos Ejercicios Espirituales, con la ventaja que aquí el sueño o la distracción no perturbará su fruto» (F. LIENCE BASIL, «Romea. Presentación de la Compañía Titular Catalana, con estreno de la última obra de José M<sup>a</sup> de Sagarra, *La ferida lluminosa*», *Mundo Deportivo*, 19-XI-1954, p. 2). Val a dir que tampoc no hi varen faltar els que reprovaren segons quines llicències: PIQUET, «*La ferida lluminosa*, de José M<sup>a</sup> de Sagarra en el Romea», *Scena*, núm. 53, desembre 1954, p. 5-6; L. MARSILLACH, «Un estreno de Sagarra», *Fotogramas*, núm. 313, 26-XI-1954, p. 21.

21. Almenys aquesta va ser una de les raons adduïdes per José Luis Garci a l'hora de tornar a adaptar la peça al cinema, l'any 1997, i de donar-li un tractament visual molt concret: «Se trata de penetrar en el territorio del melodrama puro y muy a la americana que tan bien cultivó –según señala con admiración– el gran Douglas Sirk», F. GARCÍA, «Garci adapta *La ferida lluminosa* de Sagarra al estilo de Douglas Sirk», *La Vanguardia*, 26-X-1996, p. 39.

22. FÀBREGAS, «El teatre edificant dels anys 50. El melodrama religiós pre-conciliar», p. 97.

cament glossada a través dels agents divins de torn —el venerable pare Aguilar i el pare Molins mateix, que encarnen, així, la curiosa categoria de *raisonneurs* metafísics— és, si més no, poc subtil. En qualsevol cas, cal amarrar la recta interpretació dels fets (la teleologia de la catàstrofe) des de l'autoritat d'uns personatges folrats amb la sotana, perquè els fets en si no són prou eloqüents, perquè l'habitual linealitat melodramàtica és deixatada per elements de l'obra que caminen en direccions distintes, i perquè aquest melodrama ni tan sols descansa sobre l'acció escènica. Les accions són sistemàticament avortades dalt de l'escenari: no hi ha contacte físic que sancioni la passió d'Adela i el Dr. Molins, no hi ha assassinat, no hi ha revenja... per això la segmentació del material dramàtic de l'obra no es pot doblegar als actes canònics, i tampoc a les escenes, vist que les entrades i sortides dels personatges empenyen molt relativament la trama, la unitat articuladora és el quadre, que amb la seva estaticitat «pictòrica» serveix per il·lustrar la tesi.

Encara hi ha una altra característica que es podria veure com un esmussament melodramàtic: la tria del protagonista. Segons com, allò més coherent amb el dogal del melodrama edificant hauria estat convertir en protagonista el pare Molins, que és qui intervé en qualitat de representat de Déu i qui emula el sacrifici filial de Crist. En canvi, la presència continuada del Dr. Molins a escena i el nombre i la duració de les seves intervencions el promouen com a eix del drama i, sens dubte, és al voltant de la seva peripècia espiritual que es basteix la història. També és de lluny el personatge més elaborat, perquè tot i que en el darrer tram la seva metamorfosi espiritual faci bona la paràbola del fill pròdig, el Dr. Molins ofereix l'estímul de temptejar tessitures dramàtiques diferents, que tenen més a veure amb la tragèdia.

### 3.

L'any 1954, Luis Marsillach ja va comentar els «arrebatos sespirianos»<sup>23</sup> de la peça i, anys a venir, també Ferran J. Corbella s'ha referit als «subtemes hamletians» que la nodreixen,<sup>24</sup> per bé que ningú com qui va fer-se'n càrrec de la primera posada en escena, Esteve Polls, ha insistit en el «tuf shakespearia»<sup>25</sup> de *La ferida lluminosa*.

No és descartable que, en la decisió d'introduir evocacions shakespirianes, també influís *The Living Room*, on s'hi escolen, entre d'altres referències literàries,

23. MARSILLACH, «Un estreno de Sagarra», p. 21.

24. CORBELLA, «Josep M. de Sagarra. Un dramaturg entre l'europeisme i el franquisme (1940-1961)», p. 111.

25 E. POLLS, *Cinc minuts abans que caigui el teló*, Barcelona: Viena, 2009, p. 264.

al·lusions a *Hamlet* i l'esment del *King John*.<sup>26</sup> Sagarra enceta l'obra amb un fragment del *Macbeth* que ell havia traduït pocs anys abans. Adela llegeix en veu alta el trosset que correspon a l'instant en què Lady Macbeth acaba de llegir la missiva on el marit li explica les profecies de les *Weird sisters* sobre el seu destí reial i determina «tirar al dret pel camí més curt». <sup>27</sup> La disfressa actualitzadora de *film noir* que tenen aquests primers episodis en la peça del català, amb *femme fatale* inclosa, no camufla, ni ho pretén, el paral·lelisme que s'estableix amb la tragèdia elisabetiana. La forma com se'ns explica que Macbeth s'acarnissa amb els enemics que combat potser ja presagia que el militar no és insensible a la pulsio del mal, però a l'hora de fer el pas definitiu del magnicidi, el personatge conserva un natural «ple de la llet de la bondat humana» i necessita l'implacable esperonament de la seva dona. Al Dr. Molins també li cal una empenta —la promesa d'aconseguir l'objecte del seu desig— per «jugar brut»,<sup>28</sup> i així com el sacrileg assassinat de qui és rei i parent sotraga el cosmos, l'intent d'uxoricidi burgès s'acompanya de llamps i trons de l'aparició espectral de L'Intrús.

El recurs de la figura ultraterrenal va suscitar estimacions antagòniques en la premsa coetània: mentre Marsillach la va considerar «improcedente»,<sup>29</sup> Josep M. Junyent opinava que era una «manifestación corpórea del subconsciente de Isabel» que esguerrava «el exacto sentido y medida de realidad palpitante» de l'obra;<sup>30</sup> Manuel de la Cala i Julio Coll la trobaven innecessària,<sup>31</sup> i només el crític de *La Prensa* jutjava que «aporta un aire de moderno teatro francés» escaient.<sup>32</sup> Malgrat tot, té raó Polls quan assenyala l'absoluta pertinència del recurs dins del paradigma tràgic. Sagarra el va utilitzar amb prou ambigüitat com perquè admetés una lectura diguem-ne psicologista, en la línia del que anotava Marsillach o del que Coll havia anomenat «intuición reveladora», però els comentaris del pare Molins sobre l'expe-

26 G. GREENE, «The Living Room», *The Collected Plays of Graham Greene*, Londres: Penguin, 1985, p. 28 i 33.

27 W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona: Bruguera, 1979, p. 29.

28 J.M. de SAGARRA, «La ferida lluminosa», *Obres Completes. Teatre*, vol. II, Barcelona: Selecta, 1981, p. 838. El joc és una metàfora, amb pedigrí macbethià, que recorre tota la peça: quan l'intent d'assassinat fracassa, el Dr. Molins accepta que ha perdut la partida amb la lleialtat que li exigeix la preservació del decòrum social. D'altra banda, Isabel és una consumada jugadora de bridge.

29 MARSILLACH, «Un estreno de Sagarra», p. 21.

30 J.M. JUNYENT, «Inauguración de la temporada del teatro catalán en Romea», *El Correo Catalán*, 19-XI-1954, p. 7.

31 M. de la CALA, «En Romea. Inauguración de la temporada de teatro catalán por la Compañía Titular y estreno de *La ferida lluminosa*, de José Maria de Sagarra», *El Noticiero Universal*, 19-XI-1954, p. 12; COLL, «*La ferida lluminosa*, de Sagarra», p. 39.

32. Era una de les qualitats que compensava petits defectes de la funció, que s'assenyalaven al començament de la ressenya: «nosotros suprimiríamos el epílogo, acortaríamos el primer acto y aconsejaríamos a la señora Cunillé que archivara el abrigo que luce», A. F., «Romea, *La ferida lluminosa*», *La Prensa*, 19-XI-1954, p. 6.



riència de la seva mare amb el que no és d'aquest món deixen molt clar que L'Intrús no és necessàriament un àngel i que, tal com Macbeth adverteix de bona hora «molt sovint, per dur-nos / al desastre, l'agent de les tenebres / ens canta veritats. Ens sedueix amb quatre galindaines, per dur-nos fins a les més terribles conseqüències».<sup>33</sup>

Diria que els manlleus macbethians no van gaire més enllà, perquè arribat a un cert punt, Macbeth, conscient de l'abast de les seves transgressions, sap que és un damnat i enfronta el final amb rabiüt determini, mentre que el Dr. Molins arrossega una mena d'entumiment espiritual, sense arribar a convertir-se en un «gos de l'infern». Macbeth és un personatge que anticipa i precipita les accions; el metge, en canvi, s'acosta més al Hamlet que vacil·la i dilata les seves actuacions.<sup>34</sup>

Bé prou que sembla possible ensopegar amb ressonàncies d'altres peces de Shakespeare dins l'obra, com ara les traces d'*El rei Lear* que podem trobar en el tractament del tema de la paternitat o els vestigis hamletians que conté l'ardor semiincestuosos del Dr. Molins per la neboda de la seva muller. L'adulteri és un pretext vulgaritzat pel drama burgès i llargament explotat per Sagarra, que, des de la seva primera peça, *Rondalla d'esparsers* (1918), havia tret partit de l'escriure morbós que ofereix la proximitat familiar en la febre de les passions. Aquí Isabel i Adela són parentes, i el que vol Adela no és una relació clandestina, sinó la usurpació dels privilegis de la mestressa de la casa. Un dels moments més reeixits de la peça és aquell en què Adela i el Dr. Molins sembla que estrafacin el famós diàleg de Gertrudis amb el seu fill, on Hamlet juga amb els noms i les identitats (l'oncle que ara és el pare, perquè és el nou marit de la mare), i que ens recorda les múltiples cares que tenen els individus. S'entronca, d'aquesta manera, amb un altre dels nòduls temàtics de l'obra, el que afecta a la bretxa entre l'ésser íntim i les aparences, una bretxa que el doctor accepta cínicament i que també esquitxa Isabel quan queda en evidència que no és la dona recta que ella creia ser. Les conveniències socials els han engarjolat en un pernicios simulacre matrimonial. No és estrany que el dramaturg pensés a titular la versió castellana de l'obra *Los dos alacranes*,<sup>35</sup> atès que marit i muller es lliuren a un combat ferotge que els enverina i els empeny a la mútua agressió, tot i que en lloc de portar-ho al paroxis-

33. SHAKESPEARE, *Macbeth*, p. 23. La idea es reprèn al final de la tragèdia, quan Macbeth s'adona del sentit de les darreres profecies: «ningú cregui mai més aquests dimonis / que van fent jocs de mots per enganyar-nos / amb llurs dobles sentits i, mantenint la promesa donada a nostra oïda, la trenquen a les nostres esperances!» (p. 145).

34. En aquest punt és interessant tenir en compte els qui han escorcollat les possibilitats d'entendre el personatge de Macbeth com una mena de negatiu fotogràfic de Hamlet. Llegiu, si us vaga, J.L. CALDERWOOD, «*Macbeth. Counter-Hamlet*», *If it Were Done. "Macbeth" and Tragic Action*, Massachusetts: The University Of Massachusetts Press, 1986, p. 3-31.

35. MARSILLACH, «Un estreno de Sagarra», p. 21. És el pare Molins qui descriu la vida conjugal en aquests termes: «Vosaltres acabàreu acostumant-vos a la comèdia de la bona educació... però vivint cada dia més, com dos escorpins tancats dins d'un pot de vidre... com dos pobres insectes eixarreïts...» (SAGARRA, «La ferida lluminosa», p. 857).

me com Strindberg o Schnitzler, l'oportú penediment dels qui es retroben com a pares, orfes de fill, desarma qualsevol visió negativa sobre el matrimoni i el que en resta és la fada recriminació cap a una llei d'hipocresies que corrompen l'autèntic sentit de la fe i de la pietat.

El desinflament tràgic del personatge principal funciona de manera similar. De fet, el Dr. Molins es perfila com un heroi fàustic que repta la Providència i s'alia amb el mal en la recerca d'alguna mena de certesa metafísica. Des d'una tria lúcida, el Dr. Molins accepta la possibilitat del càstig, de la «garrotada», a canvi de saber. És per això que l'obra s'inicia adoptant els aires d'una intriga detectivesca, que és en definitiva una de les expressions d'una modernitat que centra les seves preocupacions en el dubte epistemològic; i és per això, també, que l'heroi és un científic, que s'atansa a la realitat des d'una raó pràctica que es revela del tot insuficient. L'afegitó que el senyor doctor sigui especialista en una víscera que habitualment simbolitza el sentiment no fa més que accentuar la paradoxa.

L'aparició fantasmagòrica que posa en alerta la víctima imminent i destarota els plans criminals frustra la consumació del pacte amb el mal. Això i la mort d'Adela, la instigadora, rebaixen la figura fins al patètic. El metge es veu a si mateix com «el ninot més irrisori [...] un grotesc personatge que només pot inspirar horror y menyspreu»<sup>36</sup> i aquesta és l'avantsala per encongir una figura que acaba de perdre la força tràgica amb les explicacions que el pare Molins dona per fer-nos comprendre els motius de l'enviliment de la conducta del seu pare. El dramaturg ja havia aplanat el camí amb totes les consideracions que llisquen en la conversa inicial entre Adela i el metge a propòsit de la vulgaritat dels crims i l'ordinària qualitat humana dels criminals i amb els advertiments de L'Intrús:<sup>37</sup> no hi ha distincions tan nítides entre el monstruós i l'humà, com tampoc no n'hi ha entre l'angèlic i l'humà. Tot depèn de les circumstàncies i de la voluntat de Déu: la facilitat amb què un home decent pot enllotar-se es demostra amb la trajectòria del doctor, i la reversibilitat del vici i la virtut queda palesa, com ja s'ha dit, a través d'Isabel que, convençuda d'actuar santament, podria haver estat l'instrument del dimoni.

Déu permet l'existència del mal per copsar el Bé, un Bé que s'assoleix, com anuncia la citació de l'*Evangelí* de sant Joan que encapçala l'obra, per mitjans arduos (la sang) i pel do de la seva gràcia (el baptisme).<sup>38</sup> El metge, mal que s'ho proposi,

36. SAGARRA, «La ferida lluminosa», p. 859.

37. SAGARRA, «La ferida lluminosa», p. 839 i 848.

38. Les reverberacions simbòliques de l'aigua i la sang solquen tota la peça, si bé amb irisacions semàntiques diferents: L'aigua bullida havia de servir per empassar-se les píndoles enverinades (p. 847) i la sotana no aigualeix l'amor que el capellà professa al seu pare (p. 859). Adela i Isabel són de la mateixa sang (p. 838), el metge plorava davant la porta de la seva dona «perquè li sortia de la sang» (p. 857), i després dels menyspreu d'Isabel decideix que vol tenir «una dona de carn i sang, i no aquesta mena d'esponja de fel i de vinagre, a la qual estic condemnat des de fa deu anys?» (p. 858). Complementàriament

no pot ser malvat, perquè el que l'impulsava no era l'odi, sinó el ressentiment produït per la manca d'amor i per la incomprensió de la seva dona. L'heroi guanya la clarividència, perdent allò que més estima: la seva renaixença espiritual és obra del sacrifici del seu primogènit, del «pare» Molins. Déu clava la garrotada, però la possibilitat de mantenir el personatge en una tessitura tràgica es torna impossible, perquè el Déu que es manifesta és cruel, però és just; no castiga l'*hybris* del pobre metge, sinó que aconsegueix els seus pactes i actua amb una lògica exacta. Potser no és un Déu raonable, però, a diferència dels volubles déus clàssics, és del tot racional, que preserva allò que és més valuós que la vida, la salvació de l'ànima. El Déu inexorable de l'Antic Testament es mira de conciliar amb el Déu fet home, amb el Crist del Nou Testament, que també sofreix i sagna.

#### 4.

La recol·locació dels fils dramàtics per teixir l'objectiu edificant no impedeix que les irregularitats de l'ordit es mantinguin, i ni tan sols el pla que tematitza la teatralitat mateixa pot sargir-ne els sets. Recollint el vell tòpic de la fira de vanitats, els personatges recorden, a cada quart i moment, la seva condició de comedians, i l'afany que han posat o han de posar per mantenir la farsa que sustenta la respectabilitat i la consideració socials. Aquest és, però, un esforç que els condemna a perdre's, a abdicar d'ells mateixos o dels seus sentiments, i els converteix en figures grotesques, que remeten a la futilitat, macbethiana de nou, de la història contada per un beneït «inflada de soroll i ferotgia, / que al capdavant no significa res!»<sup>39</sup> L'única alternativa per transcendir és recordar que l'autor d'aquest *theatrum mundi* és Déu i que cal oblidar, seguint la línia més senequista, els orípells mundans, i d'acord amb plantejaments més jesuítics, cal que l'home-actor procuri la seva salvació servint-se del lliure albir i acomplint bé el seu paper, penedint-se dels seus pecats, exercint la misericòrdia i l'amor al próïme.

Entre la creu i l'aigua beneïta hi balla el diable, però, i quan als anys cinquanta Sagarra fa de dramaturg, és a dir, de cosmòcrata a escala, serveix Déu i el dimoni alhora. En lloc de triar una de les disjuntives, mira de transitar-les alhora; era difícil, per tant, no sortir-se del solc. Del dramàtic i de l'ideològic, també.

el sacerdot es compadeix del seu pare perquè el veu ferit i com li raja la sang (p. 859), i els recorda, a ell i a la seva mare, que encara tenen sang al cor i es poden perdonar (p. 860).

39 SHAKESPEARE, *Macbeth*, p. 139.